

## Peter Handke : une écriture cinématographique? Une « chronique » en trompe-l'œil « des événements courants »

Jean-Paul Mauranges

Volume 18, numéro 1, printemps-été 1985

Théâtre et cinéma : un miroir de l'Allemagne

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500675ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500675ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mauranges, J.-P. (1985). Peter Handke : une écriture cinématographique? Une « chronique » en trompe-l'œil « des événements courants ». *Études littéraires*, 18(1), 35-52. <https://doi.org/10.7202/500675ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1985

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

## PETER HANDKE : UNE ÉCRITURE CINÉMATOGRAPHIQUE ? UNE « CHRONIQUE » EN TROMPE-L'ŒIL « DES ÉVÉNEMENTS COURANTS »<sup>1</sup>

---

*jean-paul mauranges*

---

De tout temps, Peter Handke a été tenté par une écriture de type cinématographique, à caractère expérimental, qui lui permettrait de « remodeler »<sup>2</sup> à sa guise, et aussi au gré du spectateur/lecteur, un « modèle », à la fois d'action (une histoire quelconque), d'attitude face à cette action (impliquant un spectateur mêlé plus ou moins à l'événement) et de narration de cette action (telle qu'il n'y ait plus de distinction entre acteur, auteur et spectateur/lecteur). Plus le modèle sera stéréotypé, populaire<sup>3</sup>, rituel<sup>4</sup>, donc identifiable, plus il sera matière à transformation. Le stéréotype par excellence sera le style western, ou encore le film policier américain.

Cela donnera, par exemple, les récits suivants : *Le gibet*<sup>5</sup> (1964), épisode de western où Gary Cooper abat d'un coup de fusil Karl Malden, et où, en deuxième partie, Gary Cooper est lynché par une foule ivre ; *Sacramento*, « une histoire de Far West »<sup>6</sup> (1964) ; *Les paroles et les actes du père dans le champ de maïs*, « film en première partie » (1965) ; *Chronique des événements courants*, « scénario de téléfilm »<sup>7</sup> (1971) ; *La femme gauchère* (1976), conçu à l'origine comme scénario de film, qui devait être un « film monumental sur le quotidien » et où Handke serait apparu « comme le Cecil B. De Mille du "monde intérieur" »<sup>8</sup> (Wim Wenders a agi comme co-producteur du film tiré du roman) ; *Faux mouvements* (1976), également récit de film (dont Wim Wenders a tiré, en collaboration avec l'auteur, en 1974, un film remarquable) ; sans compter

nombre de textes, soit des feuillets cinématographiques, comme *Feuillets amicaux* (1972) — par ex. « Bêtise et infini » —, soit des études critiques, comme *Théâtre et Film* (1968). En fait, on peut dire que toutes les œuvres de Handke — y compris son théâtre et ses pièces radiophoniques — ont partie liée avec une vision cinématographique de la réalité. Nous nous attacherons plus spécialement à l'analyse de *Chronique*, qui est le seul téléfilm ayant réellement vu le jour, mais nous serons donc amenés à faire référence aux autres œuvres.

Toutefois, une question se pose : qu'est-ce qui attire l'écrivain Handke vers le film ? D'une part, ses films sont des « monstres » injouables, ses scénarios inutilisables<sup>9</sup> dans la plupart des cas ; d'autre part et surtout, il n'entre nullement dans ses intentions de tourner de « vrais » films<sup>10</sup>, tout au plus de faire semblant de donner le compte rendu de films déjà réalisés<sup>11</sup> ?

Avant de répondre à cette question, il convient de repérer les pièges que nous tend Handke. Tout n'est, en effet — et c'est bien dans le droit-fil du cinéma — que trompe-l'œil, illusion d'optique, fausses perspectives, trucages, mais, on s'en doute, clin d'œil, recadrage, nouvelle optique.

L'erreur serait de croire que Handke raconte une histoire de film, alors qu'il s'agit précisément du contraire : il raconte le film d'une histoire. Cette histoire peut être vraie ou imaginaire, tirée d'un livre, d'un film, d'événements authentiques ou inventés, ou tout simplement produit conscient ou involontaire de la mémoire. Il ne s'en cache pas — lors d'interviews ou dans ses postfaces. Ses soi-disant films, scénarios ou téléfilms sont en fait des films littéraires. Ainsi s'explique-t-il sur *Chronique* :

**En tant que téléfilm, la *Chronique* des événements courants ne pouvait devenir qu'un film littéraire : littéraire dans la mesure où il décrit des images caractéristiques de la télévision.**

Ce qui peut paraître paradoxal, mais en souligne plus exactement le caractère « ritualiste », à la fois stéréotypé — la surprise de découvrir ce que l'on attend — et familier — l'imaginaire rejoignant le quotidien. Il précise plus loin le phénomène :

**littéraire dans sa structure narrative à l'ancienne : puis... et puis... et puis ; dans la conscience implicite à ce récit d'avoir été souvent conté**

[...] **Littéraire aussi dans la structure globale de l'allégorie [...] elle veut interpréter l'histoire d'un mouvement politique d'émancipation. (*Chronique*, p. 133)**

Mais « littéraire » a manifestement pour lui le sens de rencontre de l'imaginaire et du réel, avec primat de l'imaginaire : faire croire à un film réel, à un déroulement — chronologique ou non, d'ailleurs — de faits — eux aussi réels ou fictifs — selon, en tout cas, une causalité externe, où interviendrait le facteur « temps » (date, temps de l'action, temps de déroulement, etc.), ainsi qu'un espace extérieur repérable (cadre, paysage, environnement sociologique ou politique, etc.) ; alors qu'il s'agit de faire le film de ce film, pour l'œil intérieur, mais avec un trucage supplémentaire : cet « œil intérieur » n'est pas que spectateur passif ou seulement émotif. Il faut faire de lui un acteur impliqué et coupable de sa passivité ou de son émotion, au besoin un actant, une histoire, un sujet de roman ou de film, une chose ballottée entre ce qu'il voit, ce qu'il a cru pouvoir (et devoir) faire, et qu'il n'a pas fait. Ainsi seulement sera réalisée la conjonction de ce fameux « Monde intérieur du monde extérieur du monde intérieur » (1968), cher à Handke. En d'autres termes, sera réalisée la mutation du réel par la mutation de l'image.



Qu'en est-il, tout d'abord, de la mutation du réel ?

Dans *Chronique*, par exemple, on croit avoir affaire — et Handke nous y invite nommément dans sa postface — à

**une chronique des images télévisées présentées en République fédérale en 1968 et en 1969 sur les événements politiques, avant tout, sur le mouvement étudiant (p. 132).**

Effectivement, on a bien des scènes (puisque *Chronique* est une succession de 45 tableaux) de type socio-politique : l'économie proprement dite, par exemple, une table ronde réunissant quelques grands ténors de l'économie, managers, chefs syndicaux, experts et universitaires (tableau 8), une discussion, presque un cours, d'économie politique sur production et chômage (t. 32). Ailleurs, l'accent est porté sur l'environnement social, sur le contexte socio-économique, les conséquences pratiques de l'application d'une théorie, d'une philosophie, d'une politique, de droite comme de gauche

(puisque *Chronique* se présente, en effet, structurellement, comme une alternance de tableaux, tantôt à caractère théorique, quasi expérimental, tantôt d'illustration concrète des schémas précédents): ainsi est-il question de conventions collectives et de tribunal d'arbitrage (t. 9); on nous montre Robert Strange McNamara qui expose sa philosophie, mi libéralisme, mi humanisme (t. 15), mais plus loin, le même McNamara confronté à la réalité des grèves qui le touchent, cette fois, comme simple touriste (t. 27); on nous explique ce qu'est l'économie de marché, fût-ce au niveau du dérisoire, à propos de distributeurs automatiques de coca-cola (t. 33). Enfin, c'est tout le monde moderne qui est mis en cause, un phénomène de civilisation qui semble analysé: la Ville, de type américain, et ce qu'elle représente pour l'œil extérieur et l'œil intérieur, à la fois son image de marque (publicitaire et réelle) et son reflet, mélange de mirage et de cauchemar (t. 4); ou encore les relations sociales, qui oscillent entre le type relations «humaines» et le type «relations de service», entre ceux sensés représenter les «chefs» — Philippe Spade et Sam Beaumont — et ceux qui exécutent — la serveuse de bar Kelly — (t. 5); on y parle aussi de la promotion sociale et individuelle (t. 37), etc.

En réalité, il n'est pas très utile d'en faire l'énumération, sous peine de tomber, à notre tour, dans le piège tendu au lecteur par Handke: prendre l'image pour la chose, alors qu'elle n'est qu'image d'elle-même, c'est-à-dire cliché.

À moins qu'elle ne soit le signe d'autre chose, donc fausement image et cliché, et réellement signe, indice d'une préoccupation plus fondamentale. On pressent, en effet, que si toutes ces descriptions à caractère «sociologique» sont vraies, prises sur le vif, actuelles, graves, elles ne sont pourtant que la face visible, superficielle, anecdotique des choses, des «événements courants» justement, dont nous ne voyons que le défilé, pas même chronologique, la «chronique» séquentielle, le film vue par vue, mais finalement sans cohérence, sans substance; sans intrigue, mais inquiétant, ne serait-ce que par ce déroulement inexorable d'images discontinues, d'instantanés, de «flashs» qui ne font que trouser d'un éclair (entre l'ouverture et la fermeture du diaphragme, puisque chaque tableau est ainsi situé optiquement: «fondu ouverture» [...] «lent fondu fermeture») une réalité opaque: «courte mise

au point, puis très long fondu au noir comme si l'obscurité venait» (*Chronique*, p. 122). On pressent que l'essentiel, ce ne sont pas les problèmes de «l'heure», «événementiels» — fussent-ils angoissants, mortels même, car tout se passe sur fond de musique d'horreur et de scènes de violence et de meurtre —, ne serait-ce que parce que tout «passe» (p. 41) et s'enchaîne sans relation de causalité; l'essentiel, on le devine, c'est le Moi, le sujet vivant, mais comme réifié, annihilé, mis à mort au milieu des objets sociologiques, des images-clichés de notre monde, et contraint de les «suivre» minute par minute, vue par vue, au rythme de l'horloge et de la «télévision», aberrantes mais implacables, de ce monde, et que Handke s'entend à restituer avec un scrupule frisant le sadisme (par ex. tableaux 11, 43, 45). Le problème n'est pas que de civilisation, temporel, historique; il est existentiel. Il est, comme toujours chez Handke, celui de l'angoisse du moi qui n'arrive pas à se situer par rapport à soi et à autrui.

On est bien en plein cinéma, en effet, où l'événement nous touche, mais sans nous concerner vraiment car nous ne sommes que spectateurs de l'événement — surtout quand celui-ci est authentique — politique ou social, car nous n'avons aucune prise sur lui, alors qu'il est ou devrait être au centre de notre vie. Mais les images nous fuient, tant celles de l'événement lui-même que celles que nous nous en faisons. Nous avons reçu une «information», mais n'a pas été établie une communication. En définitive, nous sommes victimes d'une gigantesque illusion d'optique, d'une «escroquerie» (p. 91). Le travail de Handke sera de faire la «télé-vision» de cette «télévision», en en démontant le processus pour en faire le procès — ici, le mot allemand «Prozess» serait tout indiqué, qui signifie à la fois processus et procès — et, cassant ainsi la mécanique de ses images, pour tenter de nous rendre notre visage.

La preuve que le mécanisme de notre civilisation est détraqué est assez facile à donner: elle constituera la trame du film-récit. On aura ainsi une suite d'images, toutes vraies, certes, mais ce ne sera que l'imagerie superficielle, notre environnement. On peut en dresser la liste dans *Chronique*: la publicité envahissante, le verbiage, à tous les niveaux, de nos dirigeants (du monde politique ou des affaires), la robotisation, l'informatique se substituant à la communication, la dépersonnalisation de l'homme réduit à une étiquette, à un chiffre,

au mieux, à une carte de visite, sinon, soumis au regard des autres, réglé par son seul temps de travail, l'impossible communication malgré tous les téléphones, mass-média et ordinateurs, la loi du plus fort et du plus bruyant (depuis le gouvernement jusqu'aux juke-boxes), le mensonge, que l'on croit vital, sur soi-même, le monde devenu un code de signaux.

Mais ces images de signaux ne sont elles-mêmes que des signes d'un mal plus profond qui touche l'être. Ce mal sera repérable grâce à des indices — des sortes de flashes — qui ponctueront cette chronique. On découvrira alors de proche en proche la nature de ce mal radical: le non-être. On le découvrira sous l'événement, lui-même futile et dérisoire. C'est alors que l'on peut parler, non plus seulement d'une mutation du réel, mais d'une mutation de l'image, ou du moins, de son signe.

Cette mutation est multiforme. Par exemple, les signes sont inversés: le pupille veut devenir tuteur, et pour ce faire, le tue (tableau 2); ou ils sont affichés à la puissance négative, grotesque: Spade vise avec une Bible, comme s'il tenait un revolver (t. 7); ou ils sont réduits à leur plus simple expression: l'homme n'est plus qu'une carte de visite (t. 8) ou un numéro de porte (t. 16); ou ils sont volatilisés: un portefeuille perdu ne peut plus se décrire, l'homme ayant perdu jusqu'à la mémoire de lui-même et de ce qu'il a perdu — image terrible du néant — (t. 10); ou ils sont distendus, déjà typographiquement: «little dreamer» sera écrit en italiques (t. 11), PRÉSENT, en lettres capitales (t. 12), et pourtant, ni l'un ni l'autre n'a de substance; ou ils sont en opposition paradoxale:

**ils rêvent les yeux ouverts, ils se réveillent les yeux fermés (t. 15, p. 50),**

au point que

**rêves et schizophrénie deviennent une conscience sociale (*ibid.*);**

ou ils sont en conjonction tout aussi paradoxale: la course des garçons de café<sup>12</sup> — image «allégorique» pour désigner la course à la quête de son identité — se fait sur un parquet glissant et gluant à la fois (t. 19); l'envol est impossible: le train ne rattrape pas le soleil qui décline (t. 26), les avions sont cloués au sol (t. 20). Le signe cliquette encore, mais dans le vide, comme un grotesque feu de signalisation (t. 44); ou il est carrément coupé, tel un téléphone qui sonne à un bout, mais

pas à l'autre (t. 45) ; ou il se détraque, se décompose, comme ces distributeurs automatiques de fleurs « pourries depuis longtemps » (t. 33). Pendant tout ce temps, l'individu a cru pouvoir ruser avec lui-même, se mentir (cf. l'allégorie de la clef de verre), vivre avec ses fantasmes (cf. l'allégorie des serpents), mais à un moment, le mensonge ne tient plus : la clef de verre se casse et les serpents s'échappent (t. 42). L'individu a cru s'en tirer par la violence et le meurtre, ainsi Kelly abattant ses deux chefs de bureau (t. 29), mais les instruments du crime prouvent le grotesque de la chose : une bouteille de Ketchup — la sauce tomate remplaçant le sang —, un téléphone qui pend. En fait, Kelly, Spade et Beaumont, tout comme McNamara, sont immortels, ou plutôt immuables, car figés une fois pour toutes, non dans leur être, mais dans leur fonction, leur image, leur instantané : nous sommes bien dans un film. Si l'on doutait encore de ce constat d'échec de l'être prisonnier de son propre film, revoyons le premier et le dernier tableau : le téléfilm s'ouvre sur la question : « Comment vivre ? » (p. 12), il semble optimiste, parle de « renversement des valeurs en 1969 », de « saine confusion » (p. 10). Mais, au fil des images du chronomètre, du paromètre, du taximètre, de l'horloge électronique des tableaux d'affichage et de la télévision, il se ferme, après un « très long fondu au noir » (p. 122) sur une phrase de courage et d'obstination de vivre — plus d'ailleurs que d'espoir — mais inachevée, bientôt inaudible. Au delà de cette détresse, et après le rappel du générique, vient une dernière image — sonore —, une nostalgie d'enfance, Éric Burton chante : « When I was young ».

On peut parler, avec G.A. Goldschmidt, d'une

**sorte de mort-cinéma où le regard du lecteur décompose un à un, parcourt et soupèse les gestes de la mort**<sup>13</sup>.

Car cette vie-cinéma qui nous est présentée dans *Chronique*, où l'homme n'est que le chiffre quasi 0 de lui-même, équivaut à une mort de l'être. Ce à quoi nous assistons dans *Chronique* est comparable à ce qui était présenté dans des œuvres antérieures, au sous-titre révélateur : « *Mort complice* », en particulier dans « Récit d'un témoin oculaire » et « Le gibet ». La première est l'histoire d'un meurtre atroce et absurde : un idiot décapite son tuteur — un leitmotiv chez Handke — avec une machine à couper les betteraves ; tout se déroule « au rythme d'un film passant au ralenti » (p. 140) et le langage



rejoint le film pour faire du lecteur/spectateur un témoin passif, indifférent, qui ne se lève enfin, « indigné » (p. 140), que pour faire cesser le va-et-vient, désormais sans objet, du couperet, c'est-à-dire à la fin de l'histoire. Dans « Le gibet », de même, « personne n'a remué le petit doigt pour la victime » (p. 84) et, « maintenant, le spectacle fini » [...les gens] « reprennent leur vie au point que chacun pousse un cri » (p. 85) ; la meute, soulagée, donc pouvant se déchaîner, lynche l'assassin, mais sa frénésie est décrite avec la même lenteur que sa précédente apathie, comme pour signifier que le geste, toujours anonyme, est tout aussi indifférent et « qu'il importe peu de savoir s'il a été accompli ou non et quelles sont ses conséquences », comme le remarque justement Goldschmidt (p. 8). Handke opère bien une mutation du réel, en ceci qu'il place le lecteur en position d'acteur, de protagoniste, mais pour mieux démasquer son impuissance et son indifférence. Comme le note encore Goldschmidt :

**Malgré ses protestations de moralité et d'innocence, le lecteur est à chaque instant surpris en flagrant délit, pour le moins, de non-assistance à personne en danger (p. 8).**

Mais cela ne suffit pas. Goldschmidt constate :

**En dessous de ce masque d'indifférence [...] il y a l'effroi, un effroi sans limites. Le fait même que le lecteur soit transformé en complice indique l'effroi et la mauvaise conscience qui entourent cette condition. Même en restant sur ses gardes, ce à quoi le texte force tout le temps, ne fût-ce que par sa précision visuelle, l'on est cependant compromis (pp. 8-9).**



Or la question qui se pose à nous, maintenant, est bien celle-ci : comment compromettre le lecteur ?

C'est là où le film va encore servir, de deux manières :

- 1) par application du principe de la persistance rétinienne, ce qui, traduit en termes de récit, donnera : manipulation de notre faculté de représentation, par différents procédés, aboutissant au brouillage, voire au blocage de l'acuité visuelle de notre « œil intérieur » ;
- 2) par application du principe du trucage et d'effets spéciaux, ce qui affectera, là encore et de façon identique, notre pouvoir d'accommodation de la vision de la réalité.

La première manière fera intervenir essentiellement le facteur temps, jouant sur son déroulement, à l'envers ou à l'endroit, en accéléré ou au ralenti, jusqu'à éventuellement arrêt sur image.

La deuxième touchera le cadre — ou cadrage — spatial, le décor, et jouera sur l'illusion d'optique.

Dans les deux cas, on aura affaire à un traitement de l'image-texte (donc le mot, la phrase, son rythme, son discours et son langage) qui, par son pouvoir subversif — puisque tout n'est que trompe-l'œil — impliquera l'imaginaire du lecteur, en le déboussolant littéralement, mais aussi en l'acculant à sa propre vérité. Cette vérité finale — exclusivement « littéraire » — n'aura dès lors nul besoin de coïncider avec la réalité, fictive ou non, de l'événement. Nous ne sommes pas chez Dürrenmatt, qui concevait une sorte de coïncidence (qu'il appelait « surréalité ») entre ses mondes imaginaires et la réalité du monde. Ici, il s'agit avant tout de notre vérité individuelle, existentielle.<sup>14</sup>

Cette double maîtrise de l'image est ce que Paul Krontorad appelle le « double filtre esthétique ». L'optique de Handke « s'enclenche deux fois dans le processus sémiotique, une première fois lors de la « prise de vues », puis encore une fois lors de la « projection » ; en outre, il ne s'agit pas de la même optique. Handke voit un processus, le décrit en faisant intervenir sa propre optique, puis place le processus dramatique sous une autre optique, cette fois objective »<sup>15</sup>. Le tout oblige le lecteur à une opération complexe : il doit effectuer une rétroprocession du film d'un événement, constater qu'il n'y a pas adéquation entre l'événement et la « caméra » de l'auteur, ni entre l'événement et son propre « appareil de projection » comme spectateur, et pourtant, malgré ou plutôt à cause de ce décalage, il se sent agressé, doublement coupable : d'une part parce qu'il s'est rendu complice, à son insu, d'une action qui lui était étrangère, d'autre part parce qu'il n'a rien fait pour en modifier le cours, à vrai dire inexorable.

Cette angoisse de la faute existentielle portera bien sûr chez Handke un nom dérisoire : ce sera un « penalty », comme le titre un de ses romans, *L'angoisse du gardien de but au moment du penalty* (1970) ; ou bien, dans *Chronique*, ce sera le disque du parcmètre qui, faute d'avoir été alimenté en pièces de monnaie, affichera « penalty » (t. 6, p. 24). Mais la

culpabilité aura été établie, à la mesure, justement, de la pusillanimité du lecteur/spectateur.

Le premier procédé pour aboutir à ce grippage du film, sa désynchronisation par rapport à l'action, la prise de vues (c'est-à-dire la narration) et la projection (c'est-à-dire la vision finale chez le lecteur), sera la manipulation du temps. Elle se fera, elle aussi, en deux phases, bien que simultanément :

- 1) une prise de conscience de ce qu'il convient d'appeler, avec Handke lui-même, le *Faux mouvement* (1976) ;
- 2) une restitution narrative de ce faux mouvement, mais telle qu'elle aboutit à le casser, lui donnant ainsi une dynamique et une dramatique autres, grâce à une mise en abyme de l'illusion du mouvement.

Nous avons déjà parlé de cette prise de conscience : c'est l'angoisse du mouvement immobile, présente partout. Mais il s'agit, pour Handke, autant de la décrire comme telle que de la dépasser. Pour ce faire, la technique qu'il utilise le plus est le ralenti <sup>16</sup>, qui peut aller au vue par vue et même au blocage du film. Déjà, dans « Récit d'un témoin oculaire » ou dans « Le gibet », on avait ce ralenti insupportable, dû à une description minutieuse de l'acte de tuer. Mais le comble, c'est de faire revivre au ralenti un événement fulgurant, un coup de feu par exemple, en le décomposant, en l'anticipant ou en le revisionnant. Cette technique a pour effet de bloquer le temps et de ne le relâcher que sous forme d'angoisse distillée.

Cette analyse de l'instantané d'un film à laquelle procède Handke, image par image (cf. par ex. tableau 14), est bien ce qui donne à *Chronique* son aspect inquiétant, insoutenable. On comprend que l'individu est, en effet, coincé par la volonté de l'auteur — autant que par la force, l'inertie des choses et par l'impéritie de l'acteur/lecteur — entre une vague chanson de rêve en italique (dream on) ou des cauchemars (serpents) d'un côté, et l'indication électronique du chronomètre, de l'autre, qui affiche en lettres géantes : PRÉSENT. Le jeu cruel de Handke sera de prouver le mouvement immobile par un sophisme nouvelle manière : ce qui était paradoxe philosophique chez Zénon d'Élée deviendra chez Handke aberration existentielle, une course sur place de garçons de café. Mais il ne se limite pas à l'image, à l'allégorie (par ex. le parquet savonné et visqueux à la fois). Il se sert surtout du langage.

Puisque l'immobilisme est déjà dans le langage, lequel a failli à sa mission de communication, il se servira de ce même langage ; à la fois pour en montrer le vide et, pour ainsi dire, le vider encore de son inanité ! Cela donnera la redondance (« les affaires sont les affaires », p. 74) ou le faux-dialogue : une série de questions sans réponse ou avec réponse sans rapport ou indifférente, selon une sychomythie fastidieuse, le tout s'achevant sur le néant (« je ne sais plus moi-même ce que j'ai dit », p. 80). Ailleurs, ce sera le verbiage pour lui-même, ou au contraire la vaine attente de la parole (t. 31), la vaine attente d'un événement qui ne se produira pas (un coup de feu par exemple, p. 81), alors que son double se sera produit avant (p. 54). Ce motif du renversement de l'acte en non-acte est même au cœur du récit « Le gibet ». Un autre « truc » de Handke consiste à ralentir le mouvement en épaississant sa phrase par un usage immodéré de l'hypotaxe<sup>17</sup> (témoin cette phrase interminable de plus d'une page, qui inaugure le récit du « champ de maïs ») ; ou encore par des structures nominales lourdes, alourdies de surcroît par la substantivisation du verbe, si possible, de verbes pronominaux compliqués de particules de mouvement, évidemment figées dans leur infinitif. Mais ce peut être aussi la variation, la modulation sur une seule phrase. Ses célèbres « pièces de théâtre », comme *Insulte au Public* (1966), *Kaspar* (1968), nous avaient déjà habitués à la chose. Dans *Chronique*, nous le retrouvons :

**On ferme les yeux, on les rouvre, et on croit que tout, pendant ce temps, devrait avoir changé (p. 105) ;**

puis la phrase est modulée trois fois, dont voici la dernière version :

**mais alors il est trop tard pour rouvrir les yeux (p. 105).**

Bien sûr, on pourrait évoquer la technique contraire, l'accélération du texte-image, et Handke s'y entend aussi : cela donne le style parataxique, qui s'énumère lui-même à coup de clichés, slogans publicitaires, panneaux, réclames, manchettes, titres, bref, signaux de tous ordres, disposés de la façon la plus hétéroclite. Dans *Chronique*, le plus bel exemple de cette fatrasie est cette table ronde de managers et d'intellectuels dont on attend une interview instructive, et qui se limite à donner le curriculum vitae de ces messieurs.

Mais il semble bien, en définitive, que ce soit la technique du ralenti — laquelle englobe la fausse accélération — qui domine chez Handke. Car on en revient à l'idée de base : freiner le mouvement, l'inverser, le casser, le figer, bref, créer la confusion, faire revivre le malaise ; ce qui, finalement, est une tentative désespérée peut-être, mais toujours reprise, de refuser comme fatalité ce temps détraqué où se précipite et s'engluie le Moi.

Le deuxième procédé, avons-nous dit, concerne le cadre spatial, donc le maniement de l'image. Là encore, nous retrouvons l'intention primordiale de Handke : faire en somme la politique du pire, mais pour un renversement — hypothétique, il est vrai — de ce pire. L'idée est toujours de fausser des perspectives fausses. Au fond, dirait à peu près Handke, puisque images et langage brouillent les représentations et les communications, au lieu de les dénoncer, utilisons-les comme telles, en insistant sur leur faculté de brouillage, de dislocation, de discontinuité. La technique, on s'en doute, sera, là aussi, double :

- 1) faire prendre conscience de notre myopie ou aveuglement, en multipliant les illusions d'optique ;
- 2) casser, si possible, cette vision en aveugle de notre œil habitué et inerte, en le forçant à dépasser le flou, tranchant brutalement dans le vif de l'image, à l'instant même où elle commence à émerger de son flou.

Cela donnera, simultanément, deux techniques : d'un côté, celle du brouillage (par cadrage en gros plan ou en superposition, surimpression et surexposition, par mélange de la bande sonore et du film visuel), et de l'autre, celle du « cut », un mot qui revient sans cesse dans *Chronique*, et qui va jusqu'au « black out » (par utilisation de l'ellipse, de l'aphérèse, de l'anacoluthie en tous genres, etc., tant dans le langage que dans le discours).

Le brouillage a pour objectif la prise de conscience que non seulement le mot, mais aussi l'image est sujet d'angoisse, car tout mot évoque une image (fausse) et toute image a besoin de se traduire dans un mot (qui sera faux, lui aussi). Handke reconnaissait :

**À peine n'ai-je plus de phrase [on notera la tournure inusitée de cette double négation !] pour ce que je perçois, que déjà m'apparaît ceci et cela que je perçois comme le PAYS ÉTRANGER le plus lointain, et à**

**peine me remets-je à parler, que déjà chaque phrase m'apparaît comme un rêve de ce que je perçois**<sup>18</sup>.

La faculté de se représenter et de dire, finalement, d'être, est bloquée et nous sommes dans une situation de type lacanien, qu'exploitera Handke : l'imaginaire, la vie intérieure de l'être n'est pas objet de description, il ne peut se traduire en images — ni en mots —, sinon en imagerie, — et en verbiage. Faute de pouvoir atteindre le sujet vivant, le moi du regard intérieur, on en restera donc à l'objet stéréotypé, à l'extérieur, à l'imagerie dénuée, non seulement de sens, mais, à la limite, de signe. On n'aura pu faire l'analyse fondamentale des événements de l'être, et l'on se contentera, pour parler comme Lacan, de l'enquête policière qui tourne à vide sur fond de mort, avec, ça et là, des indices, mais où les signes auront disparu, où l'objet du meurtre aura lui aussi disparu, où le sujet lui-même se sera comme volatilisé. Traduit en clair dans *Chronique*, cela donnera en effet des êtres anonymes, des étiquettes lumineuses qui s'éteignent, des ballons qui n'éclatent pas pour donner le signal du départ (course de garçons de café) car on s'épuise à les gonfler, des noms qu'on enlève du tableau (t. 20), un envol qui s'inscrit comme une ligne vide sur le panneau d'affichage électronique (t. 20), l'acte manqué d'une interview ou d'une table ronde, à la limite, l'impossibilité de décrire l'objet que l'on a perdu (t. 10). La recherche de son identité devient bien une morne et inutile enquête policière ou judiciaire, sans objet ni sujet.

On retrouve le film policier américain, dans sa caricature extrême, qui réduit l'individu à un « faire ». Mais Handke en rajoute encore : il néantise ce « faire » en nous offrant, non pas le *fac simile*, le pastiche, mais la fiction d'un film policier américain. Nous ne sommes pas seulement dans la contre-facture<sup>19</sup> qu'affectionne Handke — et il le fait à partir de tous les styles — dans le « à la manière de », mais dans le « comme si », dans la simulation du pastiche.

Ce « comme si » s'avère à son tour essentiel. Le trucage est peut-être la seule façon d'échapper à l'emprise du film vide de sens, la seule « réponse de paix et d'amour » à un monde menaçant et hostile : c'est du moins le message de McNamara (t. 34). Il s'agit pour l'homme de « faire comme les animaux », de « faire comme si nous étions coupables » (p. 93), puis de susciter chez l'adversaire le même type de comportement,

c'est-à-dire développer de proche en proche un sentiment général de culpabilité ; ainsi l'homme apprendra-t-il peut-être à vivre en paix, d'abord avec son voisin, à l'aimer, puis, par une inversion, là encore, du cours naturel des choses, saura-t-il vivre en paix avec lui-même après avoir aimé autrui. Car il aura dépassé sa propre culpabilité complice, l'ayant mutée en une complicité d'abord fallacieuse, puis purement gestuelle et mimique, enfin, vraie. Hélas, le tableau suivant (t. 36) ruine ce bel espoir : le trompe-l'œil peut être exploité à rebours, pour des fins de despotisme. Au « comme si » répond un « c'est comme ça » qui se suffit à soi-même et s'auto-justifie : l'exemple donné par Handke est celui du gouvernement qui aura le droit pour lui dans la mesure où il se contentera d'affirmer plus haut et plus fort que les autres qu'il ne se trompe jamais. Et l'on retrouve les anciens clivages : exploiters-exploités, la lutte primaire pour la vie ; en lieu et place du contrat social, l'affirmation du Maître et du Père despotique sur la liberté de l'être et du fils héritier. Le film policier reprend ses droits : un temps, on a pu croire au bouleversement des valeurs (t. 1) et à la réintroduction de vraies valeurs. Mais tout n'était que mirage. Le film peut retourner à ses poncifs et tourner à vide : aucune intrigue, aucun coupable, aucune motivation ; il n'y a plus qu'un cadre, des images incohérentes, des signaux, mais indéchiffrables, des signes, graves, mais dont on ne sait à quoi ils renvoient, réduits qu'ils sont à des déclics, quand ce n'est pas absence totale de signe (une question qui ne vient pas, un coup de téléphone qui ne sonne pas à l'autre bout, l'attente d'un coup de feu, etc.) Nous replongeons en plein cinéma, la terreur omniprésente en plus : meurtres, attentats, suicides, scènes de violence et de démente qui émaillent le texte. Handke n'en montre que les images-flashes, mais l'angoisse vient de leur accumulation, de leur non-résolution, de leur brouillage, et, brutalement, de leur coupure, de leur « *black out* ».

Le brouillage est principalement le résultat d'un gros plan lent sur un détail futile. Ainsi les slogans publicitaires en grosses lettres (t. 30) sont-ils photographiés par la caméra de si près que « les inscriptions ne peuvent d'abord se lire que syllabe par syllabe » (p. 77). Mais on peut aussi avoir la superposition des plans — que le texte rendra par la successivité incohérente des indications de langage, d'espace, de figure, de temps. Le tableau 32 offre un bel exemple de ces

surimpressions et surexpositions, données — et ce n'est certainement pas un hasard — entre parenthèses :

**(de rapides successions d'images d'un couteau qui vibre, des gens en train de renverser des chaises courent en tous sens à travers une salle de conférence, l'ombre d'un pendu, [...] d'une femme en train de secouer une porte fermée) (pp. 82-85).**

À cela peut s'ajouter la discontinuité sonore, le « *beat club* » (t. 37) :

**l'alternance rythmique d'images précises et imprécises [...] jusqu'à ce que, finalement, on ne puisse plus rien percevoir d'autre dans l'image qu'un rythme (p. 103).**

Ou encore, le brouillage par doublage des voix, la désynchronisation de l'image et du son figuré, des images et des voix (t. 34, p. 91). Le film en noir et blanc, en « fondu enchaîné » devient simple bruitage imaginaire sur une bande sonore désynchronisée et bientôt inaudible, tandis que la « musique d'horreur », cette musique de fond, reste présente du début à la fin. Le procédé du « *cut* » n'est que la conséquence inéluctable de ce brouillage qui se vide lui-même de son contenu. La communication est coupée : le téléphone blanc qu'on appelle est visible, mais il ne sonne pas. Dans la réalité, une telle éventualité est impossible. Or, Handke détruit jusqu'à cette liaison logique, il « *black out* » (t. 43 et t. 45) le signal lui-même. La chose se confirme dans la scène des feux de circulation qui, « de façon absurde, vont du rouge au vert et l'inverse » (p. 122). Mais, au fait, où est l'absurde ? Dans la réalité, c'est bien ainsi qu'ils fonctionnent ! Handke nous a une fois de plus déroutés en signalant comme absurde quelque chose qui pourrait l'être, mais ne l'est pas (car un code, une convention, un postulat, ce n'est pas en soi absurde, c'est un *a priori* posé pour faciliter une circulation, un échange d'idées ou de personnes), mais qui, et surtout dans un contexte déjà déroutant, le devient, comme par analogie, par contagion, et l'est effectivement, quand le signal a perdu jusqu'au sens et à la mémoire de sa fonction iconique.

Comment sortir de ce cinéma, plus angoissant peut-être que les plus noirs romans de Kafka, les pièces les plus baroques de Beckett ou de Ionesco ? Notre seule issue est bien encore de faire « comme si », de jouer jusqu'au bout dans et de l'illusion, sinon que cette fois, nous en sommes conscients. De même que *Chronique* autorise plusieurs plans



superposés de lecture : la chronique politique des années 68-69, une chronique des images de télévision des événements de tous ordres de ces années, une chronique des images des sentiments de l'auteur (p. 132), il nous appartient de distinguer, dans ce film au ralenti et brouillé, les images qui nous « décapitent » et celles que nous devrions « couper ». Distinguer, par exemple, dans le tableau 37, entre ce plan de lecture où un gouvernement impose sa conception du bonheur et de l'idéal, et cet autre, où il est dit :

**chaque individu règne sur lui-même souverainement (p. 100).**

C'est peut-être là notre seule façon de répondre PRÉSENT à cette invitation expresse de Handke : « vivre dangereusement » (p. 52), c'est-à-dire, ni dans le rêve ou le cauchemar, ni dans une actualité robotisée, dans le *no man's land* du non-être, le « pays étranger » de la schizophrénie devenue, par aberration collective, « conscience sociale », mais vivre en Être conscient du danger des images de notre histoire. Et réinventer chaque fois notre visage. Alors peut-être saurons-nous achever un jour la phrase en suspens de Handke :

**Bonsoir, mesdames et messieurs, grâce aux efforts communs de tous les participants, ce que l'on aurait cru pour impossible... (p. 124),**

et retrouver l'innocence de l'enfant — qui, chez Handke, est toujours la seule figure qui ne soit affectée par aucun film, car l'enfant est jeu par excellence — :

**« When I was young ».**

*Université Laval et Lycée du Parc, Lyon.*

### Notes

- <sup>1</sup> *Chronique des événements courants* (Chronik der laufenden Ereignisse). Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1971 et Christian Bourgeois Édit., Paris, 1984, traduit et préfacé par G.A. Goldschmidt.
- <sup>2</sup> « En utilisant une histoire [...] un film utilise nécessairement des modèles [...] dans lesquels la réalité a été nécessairement "modélée" ». (« Ein Film, dadurch, dass er eine Geschichte verwendet [...] notgedrungen auch Modelle verwendet [...] in denen die Wirklichkeit [...] schon notgedrungen "modelliert" ist. » P. Handke, « Des problèmes deviennent dans le film un genre » (« Probleme werden im Film zu einem Genre »), in : P. Handke,

*Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt, 1969, p. 328.

- <sup>3</sup> « Handke dissimule par des succédanés le fractionnement de la structure du texte et le place ainsi près de la littérature de la "banalité" ». (« Die [...] Durchlöcherung der Textstruktur wird von Handke durch Surrogate kaschiert, die seinen Text in die Nähe zur Trivalliteratur rücken. ») Manfred Durzak, *P. Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur*, Kohlhammer, Stuttgart, 1982, 186 p., p. 144.
- <sup>4</sup> Cf. Günter Heintz, « Zu Handkes Nacherzählungen von Filmen », in : G.H., P. Handke, Oldenburg, München, 1974, 132 p., p. 19-25.
- <sup>5</sup> *The Hanging Tree*, USA, 1958 ; régie : Delmer Daves.
- <sup>6</sup> *Ride in the High Country*, USA, 1961 ; régie : Sam Peckinpah.
- <sup>7</sup> « Ce film a été tourné en octobre-novembre 1970 et diffusé par le W.D.R. le 10 mai 1971 dans le cadre des "Téléfilms du Lundi" », in : *Chronique, op. cit.*, p. 130.
- <sup>8</sup> Cf. M. Durzak, « Filmisches Erzählen... », in : M.D., *op. cit.*, pp. 135 et 138.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 135 et 140.
- <sup>10</sup> « Je n'ai pas vraiment l'intention de faire des films » (« Richtig Filme zu machen habe ich eigentlich nicht im Sinn », P. Handke, in : « Chronik... ; Heiko R. Blum, Gespräch mit P. Handke », in : *Über P. Handke*, édité par Michael Scharang, Suhrkamp, 1972, p. 79.
- <sup>11</sup> « Alors j'ai fait comme si le film existait déjà, et puis j'ai fait comme si je le racontais » (« So habe ich mir vorgestellt, es gibt den Film schon, und ich habe so getan, als ob ich ihn nacherzähle », *ibid.*, p. 80.
- <sup>12</sup> Cette scène de mouvement immobile n'est pas sans rappeler le songe éveillé et la lutte de K., dans *Le Château* de Kafka. On sait l'admiration que Handke porte à Kafka. Il a pastiché, ou plutôt a feint de pasticher, en particulier, « Le procès », « Sur la galerie », renouvelant à sa manière le thème de l'angoisse.
- <sup>13</sup> P. H. *Bienvenue au Conseil d'administration (Mort complice)*, Residenz Verlag, 1967, Christian Bourgeois Éd., Paris, 1971, 1980, préface et traduction G.A. Goldschmidt, p. 7-8.
- <sup>14</sup> « C'est ainsi que se développe une étrange situation d'interrogatoire, où le contenu de la réalité se référant à la description ne peut qu'être affirmé, jamais prouvé. La réalité littéraire ne concorde pas avec la réalité subjectivement vécue ni avec celle de notre conscient. Elle a sa propre "vérité" ». (« So entsteht eine seltsame Verhörsituation, in der der Wirklichkeitsgehalt der Beschreibung immer nur behauptet, aber nicht bewiesen werden kann. Die literarische Wirklichkeit stimmt nicht mit der subjektiv erlebten und auch nicht mit der Bewusstseinswirklichkeit überein, sie hat ihre eigene "Wahrheit" »), Manfred Mixner, *Peter Handke*, Athenäum, Kronberg, 1977, p. 49-50.
- <sup>15</sup> Cf. Paul Krontorad, « Prosa in Österreich seit 1945 », in : *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart*, édité par Hild. Spiel, Kindler, Zürich/München, 1976, 757 p., p. 257-258.
- <sup>16</sup> « Tout doucement [...] où l'on peut vivre image par image et mot par mot » (« Ganz langsam [...] wo man [...] Bild für Bild und Wort für Wort miterleben kann »), P.H. in M. Scharang, *op. cit.*, p. 81.
- <sup>17</sup> Cf. G. Heintz, *op. cit.*, p. 20.
- <sup>18</sup> Traduit de P. Handke, in : *P. Handke, Prosa...*, p. 143-144.

- <sup>19</sup> Cf. mon article, « P. Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied*: Amérique et Classicisme, deux images compatibles », in: *Austriaca*, novembre 1979, n° 9, p. 29-49.